

オペラにおける魔女

辻 昌 宏

オペラには、しばしば魔女が出てくる。

オペラに登場する魔女には、外見的におおまかに言えば2つのタイプがあって、おそろしげな姿で魔術をあやつる老婆の魔女と、妖艶な姿でその色香で男を惑わす若い女（正体は若いかどうかは別として）の外見の魔女がいる。前者（老女）のタイプの魔女が出てくるオペラには、フンパーディンクの《ヘンゼルとグレーテル》やヴェルディの《マクベス》がある。後者（妖艶な魔女）が出てくるオペラには、ロッシーニの《アルミーダ》やヘンデルの《アルチーナ》がある。後者はどちらも、オペラ・セリアに分類されるのが興味深いが、それは原作が騎士道物語詩（poema cavalleresca）という格式高い文学形式だったことにもよるだろう。

拙論は、魔女とは何であるか、何が起源かといった魔女学や悪魔学の議論はしないし、筆者にはそのような議論をする能力もない。ただし、オペラに魔女がしばしば登場するいくつかの事情について、読者の注意を喚起したいと思う。

というのもオペラと魔女（裁判）にはいくつかの偶然の重なりがあるからだ。

1つは、魔女裁判というと、非合理的で、証拠をでっちあげて普通の女性を魔女と「証明」して処刑してしまうという怖い出来事なので中世に盛んであったのではないか、と思っている人も多いのであるが、実際には、魔女裁判のピークは1600年を中心とする100年であった。その1600年頃にオ

ペラはフィレンツェで生まれている。魔女裁判がオペラを産んだなどというつもりは毛頭ないが、魔女裁判がヨーロッパで最も盛んだった時期にオペラは生まれた。

魔女裁判は、カトリック諸国でもプロテスタント諸国でも行われていて、イタリア半島でもあったわけだが、そういう禍々しいものが地域によって盛んな時期がずれてはいるものの、いずれにせよ、中世よりも16世紀、17世紀になってずっと数多く生じたのだ。

魔女裁判の原型となったものは、異端審問である。異端審問は、本来は、魔女裁判とは全く別のものであったのだが、次第に異端審問官が張り切ってしまう、魔女も異端の範疇にいてそちらも裁きたいというようになってくる。カトリック教会はずっとそれを認めなかったのだが、14世紀になって、ヨハネス22世の教書(1318年)がついにそれを認めてしまった。この教書は教皇がフランスの高位聖職者にあてたものだったが、その中で「いつでも、どこでも、魔女裁判を開始し、継続し、裁決する(中略)完全な権能を与える」旨を明言している(森島恒雄『魔女狩り』(岩波新書)p.50)。

魔女裁判を大々的にやるためには、単に異端というだけでなく、魔女の定義が必要となった。その要請に理論的に応えたのは、15世紀半ばの書『魔女への鉄槌』(1485年)である。この後陸続として出版される類書は、みなこの本にならっているとのこと。この本は二人の異端審問官の共著で、その一人ヤーコプ・シュプレングエルはバーゼル生まれのドミニコ会士で、もう一人ハインリッヒ・クレーマー(ラテン名インスティトリスと呼ばれることも多い)はドイツの同じくドミニコ会士だった。

中世においては、魔女は、たとえばその妖術で人を殺したりすれば、殺人の事実によりリンチを受けたり罰せられることはあったが、異端として裁くことはカトリック教会はむしろ禁じていたのである。しかし、『魔女への鉄槌』は魔女を異端として裁く理論的根拠を与えたのである。

そしてその100年後にはジャン・ボダンの『悪魔崇拜』(1580年)によっ

て明快この上ない魔女の定義がなされる。いわく「魔女は、悪魔と結託することによって、おのれの目的をとげようとする者」である。このような定義によって、魔女はその魔術を良いことに用いても、悪事に用いても、悪魔との結託により罰せられ、生きていることが認められない存在となる。つまり魔女概念が「悪魔との結託」という点で統一されると、それゆえに、犯した罪によるのではなく、魔女であるというだけで火刑に値いすることになり、次々に「魔女」と認定された女性たちは火刑に処せられた。

こうして『魔女への鉄槌』が出版され、それが、宗教改革および対抗宗教改革という自己正当化および自分と異なるものを排除しようという熱を帯びた運動が高まるなかで、広まっていき、犠牲者が次々にでた。ルターが魔女狩りを推進したなどというつもりは毛頭ないのだが、宗教改革およびカトリック側の対抗宗教改革は、周知のごとく、ヨーロッパ全体をおおいつくす一大変革であり、現代の日本では宗教というと生活のごく一部という感じを持つ人が多いので注意が必要だが、宗教改革・対抗宗教改革は、政治・経済・社会のすべてを巻き込む大嵐であった。それゆえ『魔女への鉄槌』によって、理論的なお墨付きを得た魔女裁判という炎は、宗教改革および対抗宗教改革の生み出した熱気によって火に油が、いやガソリンが注がれることになってしまったのだ。

こうした魔女裁判の大嵐の中で、また、1500年代にルターが登場し、対抗するトレント公会議が開かれたが、プロテスタントとカトリックの対立は解消しないまま、それとは何の関係もないようにオペラはフィレンツェで生まれた。

内容的には、フィレンツェのカメラータと呼ばれる一群の貴族および学者たちが、古代ギリシア劇を復活させようとしてさまざまな試みをしていた中から生じたと言ってもよいだろう。すべての台詞に節をつけて歌うという新たな試みが、古代ギリシア劇に対するおそらくは誤った思い込みに基いていたにせよ、画期的な革新をもたらし、1600年代の前半にまたたく間にオペラ

はイタリア半島の各地に拡がり、ヴェネツィアでは貴族の宮廷だけでなく、一般に公開された劇場でオペラが上演されるようになる。

以前に書いたのでここには詳しく述べないが(拙著『オペラは脚本(リブレット)から』(明治大学出版会、終章)、オペラの草創期のリブレットは、16世紀に盛んだった牧歌劇(パストラーレ)で用いられていた韻律を用いていた。具体的には11音節詩行と7音節詩行を混ぜて書いているのである。そしてそういった詩行は、オペラ誕生の直前に流行していたタッソの『アミンタ』やゲーリーニの『忠実な羊飼』という牧歌劇に用いられていた詩形なのである。

オペラの草創期には、周知の如くギリシア神話の中のオルフェオ(オルペウス)神話がしばしば取り上げられた。これはオルフェオが吟遊詩人という音楽家に近い存在であり、ストーリーも毒蛇に噛まれて亡くなった新妻エウリディーチェのあとを追って冥府に下り、その途中においても冥府においても彼は竖琴をかき鳴らし、歌を歌って、歌および音楽の力でエウリディーチェをこの世に返してくれるよう冥府の王プルトネとその妻ペルセポネを説得し、それが功を奏するのであるから、これは音楽の力を如実に表現する劇なので、オペラの草創期にまことにふさわしい題材であり、複数の作曲家、リブレッティスタが同じ題材を同工異曲に用いたのも無理からぬところである。

しかし、オペラは瞬く間に音楽的にも内容的にも発展をとげる。オペラにおける最初の大作曲家であるモンテヴェルディの業績を振り返ってみよう。

モンテヴェルディは、世俗歌曲のマドリガーレの大家でもあるのだが、その音楽的な富を誕生したばかりのオペラへと統合した最初の作曲家だった。彼の最初のオペラ《オルフェオ》は、1607年にマントヴァの宮廷のためにつくられた。その後、1613年にモンテヴェルディは、ヴェネツィアのサン・マルコ聖堂礼拝堂楽長(maestro di cappella)となる。活躍の場が、マントヴァからヴェネツィアに移るのだが、ヴェネツィアでは最初は宗教曲を作ったり、以前いたマントヴァの宮廷からオペラの作曲を依頼されているのだが、

マントヴァの領主が亡くなったりして作曲したものが上演されないままになる。オペラではないのだが、劇的カンタータ《タンクレディとクロリンダ》をヴェネツィア貴族のジローラモ・モチェニーゴの邸宅で初演している。《タンクレディとクロリンダ》はトルクァート・タッソの叙事詩『解放されたエルサレム』の一節にもとづいた歌詞に新たな音楽様式で（丁のヴァイオリンと1丁のヴィオラ・ダ・ブラッチョおよび通奏低音）、鋭いリズム、フレーズの反復を用いつつ作曲した。厳密に言えばオペラではないが、劇音楽に、モンテヴェルディが、タッソの叙事詩『解放されたエルサレム』から歌詞を持ってきたことは大変重要だと思う。さらに小論の論点からは決定的な一歩が、1626年から27年にかけて踏み出される。モンテヴェルディがかつて仕えていたマントヴァでは、君主の公爵フェルディナンドが1626年10月29日に40歳の若さで亡くなる。しかも彼には嫡子がなかったので、弟がヴィンチェンツォ2世として後を継いだ。ヴィンチェンツォ2世の戴冠式のためにマントヴァから新たな注文をモンテヴェルディは受けたのだが、これまでに作品が上演されぬことがあったため、彼は用心深くなっており、この時はすでに完成していた劇的カンタータを提供した。それが《棄てられたアルミーダ》である。これはまたしても原作がタッソの叙事詩『解放されたエルサレム』であり、アルミーダとリナルドを扱った一節に曲が付され記念すべき作品であったはずなのだが、残念ながら作品は消失してしまった。

さらに転機は1637年にやってくる。ヴェネツィアで最初の公開オペラ劇場サン・カッシャーノ劇場が出来たのだ。このパブリックな歌劇場の出現は一夜にしてオペラの歴史を変えた（Jane Glover, *The New Monteverdi Companion* ed. by Denis Arnold and Nigel Fortune, p. 289）。それまでオペラの上演は、何かの機会（たとえば君主あるいは王子、王女の結婚）に王侯貴族が観衆となるスペクタクルであった。原則として、その時限りのものだったのである。それが今や、夜毎に上演され、公衆に開かれたものとなり、興行となった。ビジネスとなって、夜毎の売上や複雑な予約販売が導入され、人

目を引くこと、スター歌手の技巧が披露されることがこれまで以上に求められるようになる。

モンテヴェルディがヴェネツィアで創作したオペラは、《ウリッセの祖国帰還》と《ポッペアの戴冠》である。《ウリッセの祖国帰還》の場合、リブレッティスタのジャーコモ・パドアーロはストーリーをホメロスの『オデュッセイア』の後半からとってきている。

《ポッペアの戴冠》の場合は、リブレッティスタはジョヴァンニ・フランチェスコ・ブゼネッロで、ストーリーはタキトゥスの年代記からとっている。ポッペアという女性が皇帝ネロと懇ろになり、ネロをたきつけ正妻オクタヴィアを追放させ自分が後の座に座するという話で、途中ではこうした行為を諷める哲学者セネカを自殺に追い込んでいる。ストーリーはネロとポッペアが結ばれ、ポッペアが后におさまるであろうところで終わっており、まったく勧善懲悪ではなく、ネロとポッペアの愛の二重唱で終わっている。つまり、歴史的事実に基いているとはいえ、愛欲と権力欲のうずまくストーリーであって、そこには教訓臭はない。ギリシア神話を舞台化して始まったオペラは40年ほどの間にここまで世俗化したのである。ただし、このブゼネッロのストーリーは当時としても例外的なものであったらしい。なぜ、このようなストーリーを採用したのかについては、当時イタリア半島をかけめぐっていたゴシップがあると言われている (Patrick J. Smith, *The Tenth Muse*, pp. 32-33)。実話をもとにすると観客は、古代の皇帝ネロやポッペアの話に、同時代の貴族を重ねあわせて享受する楽しみがあるわけだ。そのゴシップとは、1617年から1627年にかけて、マントヴァのヴィンチェンツォ・ゴンザーガ2世が、妻のイザベッラ・ゴンザーガ・ディ・ノヴェッラーラを離婚しようとして失敗に終わった事件である。二人の結婚はイザベッラが40歳でヴィンチェンツォが22歳の時であり、イザベッラにはもう子どもが出来ないというのが離婚理由として申し立てられたし、またイザベッラには魔術を用いた嫌疑もかけられたがこれは無罪となった。これは有名な裁判事件となり、

どちらも教皇庁に露骨に働きかけを強めたが、結局はイザベッラが50歳を過ぎてからイザベッラ有利の判決がくだされた。ヴィンチェンツォはその後まもなく30歳で死んだ。というわけで、観衆はネローネ（皇帝ネロ）をヴィンチェンツォに、皇妃オッタヴィアをイザベッラに、哲学者セネカを教皇庁（のしかるべき役人）と二重写しにして楽しんでいたのだろう。

同じモンテヴェルディの作品であるが、マントヴァの宮廷のために作った《オルフェオ》が5幕構成であった（フィレンツェで作られた先行諸作にならったものと思われる）のに対し、ヴェネツィアでつくられた《ウリッセの祖国帰還》や《ポッペアの戴冠》は3幕構成である。またプロローグは一貫してあるが、ヴェネツィアの2作品ではより簡素なものとなっている。音楽的には、残された楽譜から判断する限り、《オルフェオ》の方が管弦楽が豊穡で、多くの種類の楽器を用いており、管弦楽のみのパッセージも多い。《ウリッセの祖国帰還》と《ポッペアの戴冠》では、合唱がほぼ消滅し、管弦楽も簡素で、アリアや主要登場人物の声の妙技（それは場面が要求する感情表出と密接に絡んだものだが）に力点がおかれるようになっている。

ポッペアという女性は魔女ではないが、19世紀末ならファム・ファタルと呼ばれたであろう魔性の女性、男の運命を狂わせる強烈な魅力をもった女性である。楽譜が消失してしまったのは残念であるが、モンテヴェルディは前述のように、タッソの『解放されたエルサレム』を原作としたリナルドとアルミーダを登場人物にした劇的カンタータを作っていたことがわかっている。リナルドは十字軍の騎士であり、アルミーダは騎士を惑わせる妖艶な魔女であり、相似的な関係性を有していると言ってよいだろう。

アルミーダはオペラのリブレットの素材として非常に好まれた素材だと言える。グローヴ・オペラ辞典によれば、17世紀から20世紀初頭にかけて、約100のオペラ、バレエの題材になった。魔女アルミーダ（フランスではアルミード）と騎士リナルド（フランスではルノー）の物語で、タイトルは《アルミーダ》、《リナルド》、《アルミーダとリナルド》、《棄てられたアルミー

ダ》や《エジプトの戦場のアルミーダ》などである。

タッソの長篇叙事詩『解放されたエルサレム』は、もちろんイタリア語で書かれているのだが、人気作品となり、1595年から1671年にかけて数度フランス語に翻訳されており、なかでもアルミーダに関するエピソードはフランスの宮廷バレエの形で何度か上演されていた。そこへ、ジャン・バティスト・リュリとフィリップ・キノーのコンビでオペラ《アルミード》が作られたのである。リュリとキノーは、モーツァルトとダ・ポンテ、R.シュトラウスとホフマンスタールとも並ぶ作曲家とリブレッティスタの黄金コンビであった。リュリとキノーはいわゆるトラジェディ・アン・リリック（後にはトラジェディ・リリックとも称されるようになる）を確立したが、これは古代神話や英雄叙事詩を題材として、その登場人物と同時代の人物、特にルイ14世を重ねあわせて、彼の栄光を讃えるドラマであった。前述のヴェネツィアで上演されたモンテヴェルディの《ボッペアの戴冠》とは状況は異なるが、登場人物が、観客の同時代の人物と重ね合わされている点は共通している。

作曲家リュリとリブレッティスタ、キノーのコンビによる《アルミード》(1686)は2人のトラジェディ・アン・リリックの最後の作品であり、大成功をおさめた。キノーのリブレットには、後に(1777年)、グルックが曲を付している。

この《アルミード》でも、男性の主役ルノ（リナルド）がルイ14世を暗示している。プロローグには次のような一節がある。

Nous y verrons Renaud, malgré la volupté
 Suivre un conseil fidelle & sage;
 Nous le verrons sortir du Palais enchanté,
 Où par l'amour d'Armide il étoit arrêté,
 Et voler où la Gloire appelle son courage.
 Le grand Roi qui partage entre nous les desirs

Aime à nous voir même dans ses plaisirs.

我々はルノを見るだろう、快樂をものともせず
 忠実で賢明な忠告にしたがうルノを。
 アルミードの愛の虜になっていた
 館から彼が脱出し、
 栄光が彼の勇気をよぶ所へと飛んで行くのを見るだろう。
 偉大な王はその願望をわれわれと分かちあい、
 自らの歓びをわれらと共有することを愛している。

ルノ（リナルド）は十字軍の騎士であるが、アルミード（アルミーダ）の魅力に幻惑され、本来のミッションを忘れ、アルミードの魔法の城にいる。そこへ、騎士ユバルド（ウバルド）とデンマークの騎士がやってきて、ルノを覚醒させ、ルノが城を立ち去ると、それに気づいたアルミードは落胆し、地獄の悪霊を呼び出し、自らは翼のついた馬車によって消え去る。

このストーリーは細かな言葉遣いはともかく、あらすじとしては、ロッシーニの《アルミーダ》でもまったく同様である。こちらは1817年初演で、リブレットを書いたのはG.F. シュミットであった。

*

これらのオペラの原作となったのは、前述のようにトルクァート・タッソの長大な叙事詩『解放されたエルサレム』である。第一次十字軍をめぐる物語詩である。歴史的な事実をもとにしているが、個々のエピソードや登場人物はタッソの想像力や伝説をまじえたものとなっている。第一次十字軍は、1096年に教皇ウルバヌス2世が招集し、1096年から1099年にかけて派遣されたものである。きっかけは、迫り来るセルジューク朝のトルコ人に悩む東

ローマ帝国皇帝アレクシオス1世コムネノスの援助要請であった。彼は、十字軍などというものは全く想定しておらず、西側のローマ教皇ウルバヌス2世に、イスラム教徒と戦うにあたって援助を求めたのにすぎない。1095年3月のピアチェンツァでの教会会議にアレクシオス1世の特使が派遣され援助が要請されたのであった。この呼びかけにローマ教皇ウルバヌス2世はのった。というのも、彼は、カトリック教会と東方教会の分裂を、東方教会がカトリック教会に帰属する形で再統一を図りたかったので、これがよいチャンスであると考えたからだ。ウルバヌス2世は、積極的に中部、南部フランスで遊説し、軍事的派遣の機運を醸成していく。1095年11月に行われたクレルモン教会会議でウルバヌス2世は重大発表をすると宣言し、そこでイスラム教徒の手から聖地エルサレムを奪回しようと呼びかけた。この呼びかけは教皇の意図を越えて民衆にまで熱狂をもたらし、諸侯騎士たちによる十字軍に先立って、民衆十字軍が発し、悲惨な末路をたどることとなった。1096年8月に諸侯に率いられた騎士団はいくつかの経路で出発する。その中の中心人物の一人がロレーヌのゴドフロワ・ド・ブイヨン（イタリア語表記はGoffredo di Buglione）である。数々の困難を乗り越え1099年に十字軍はエルサレムの城壁に到達する。1ヶ月の包囲戦の後、十字軍はエルサレムに入城する。住民の大半は、神殿に逃げ込んだのだが、十字軍はその住民を大量虐殺したのだった。こうして聖なる戦いは、侵略戦争へと変貌し、西洋の政治的・経済的発展の欲望の具現化する場となった。

この歴史的な大事件から450年ほど後に、タッソはこの世に生をうけている。トルクァート・タッソは1544年3月11日に南イタリアのソレントで生まれた。その翌年からパウルス3世がトレント公会議を開いていることは、タッソの生涯にとって意義深いし、また同時に深い影を落とすことになる出来事であった。16世紀というのは、言うまでもなくルターがカトリック教会に対して異議申立てをした時代であり、それに対抗してカトリック側も様々な改革をしてもいるが、同時に反動化し、イデオロギー統制を強化した時代で

ある。教皇パウルス3世は1540年にはイエズス会などの新興修道会を認可しているし、1542年には宗教裁判の組織を改革して、ローマに異端審問所(L'inquisizione romana, 正式には Sacra Congregazione della romana e universal inquisizione)を設けている。こういった対抗宗教改革が世の文化・思想に対する支配、締め付けを強める時代にタッソは生きていたのである。ちなみに3歳下にはスペインのセルバンテスがいる。

父ベルナルドは、ベルガモ出身の貴族で文人であった。しかしトルクワートが生まれた時、父は北イタリアのピエモンテにいた。彼が仕えたサレルノ公フェッランテ・サンセヴェリーノがカール5世対フランソワ1世の戦いに加わっていたからだ。16世紀前半のイタリア（イタリアという国は成立していないので、イタリア半島にある諸国といった方がよいかもしれないが）は、文化的にはミケランジェロやラファエッロの絵画、彫刻、建築、カスティリオーネの『宮廷人』、アリオストの長篇叙事詩『狂えるオルランド』など当時のヨーロッパをリードし、かつヨーロッパ中に影響を与えることとなる偉大な傑作を産出していたが、政治的にはまぎれもない危機の時代であった。イタリアは国家統一ができておらず群雄割拠の状態であるが、フランスや、スペインは1つにまとまっている。この時期、イタリアは、フランスとスペインの草刈り場と化していたのだ。具体的には、ハプスブルク家のカール5世（スペイン王としてはカルロス1世）とフランスのフランソワ1世・アンリ2世父子がイタリア各地の領有をめぐり何度もイタリアで戦っている。イタリア戦争である。カール5世は神聖ローマ皇帝であり、生まれたときからシチリアおよびナポリを継承していた。つまり、イタリア半島南部は1400年代なかばからスペイン（ハプスブルク）が支配していたが、それ以前はフランス（アンジュー家）が支配していたこともあって、15世紀末からフランスはナポリやミラノの領有権を主張し、スペインと争ったのである。こうした一連の争いのため、サレルノ公も出陣し、タッソの父もそれに付き従っていたわけである。

しかし、後にサンセヴェリーノは反乱の疑いをもたれ後に亡命を余儀なくされ、父はサンセヴェリーノ公につきしたがって亡命したので、家族は離れ離れに暮らすことになったし、財産は没収された。そもそもサンセヴェリーノ公が亡命することになったのも、ナポリの副王ドン・ペドロ・ディ・トレドがナポリに異端審問を導入しようとしたためであった。ナポリやシチリアは、最初はフランスが、ついでスペインが支配していたが、スペインは何度も異端審問所を設置しようとして、地元の貴族らの抵抗にあっていたのである。

こうした事情で、父ベルナルドは仕える先を何度も変えることになる。トルクワートは10歳になった1554年やっとローマで父に合流するが、母とは離れ離れになってしまう。この別れは、2年後、1556年母ポルツィアの突然の死により永遠の別れとなってしまう。母の持参金目当ての親族による毒殺の疑いもなくはなかった。

トルクワートは転々と居所を移すことを余儀なくされる。ローマから、ベルガモの父方の親族にあずけられるのだが、1557年には父が新たに仕えたウルビーノに呼び寄せられる。父はグイドバルド・デッラ・ロヴェレ2世に仕えた。タッソもここで、ウルビーノの宮廷の高雅な空気を吸うことになった。カスティリオーネが1528年に出版した『宮廷人』は、1506年のウルビーノの宮廷での4日間という設定になっているし、著者のウルビーノの宮廷での体験がその基礎となっているのは間違いない。トルクワートは君主の息子フランチェスコ・マリアと共に学ぶことができた。翌58年、姉コルネリアは結婚するが、ソレントでトルコ人の海賊の襲撃を受け命からがら逃げ出すという事件が起こる。この事件はトルクワートの心に深く刻まれたことは疑いないが、同時に、これが彼に十字軍に思いをはせるきっかけになった可能性は十分あるだろう。

父の勤め先は転々としており、今度はヴェネツィアに移住し、トルクワートは59年に合流している。そこで彼は十字軍をテーマにした「エルサレム」という詩の草稿を書いているが、これが後年の大作『解放されたエルサレム』

の最初の草稿となるものであった。父ベルナルドも詩人であり、60年に長年書きためたものを『アマディー』という詩集として出版している。100歌（canto）からなる中世騎士物語詩であった。まず父が詩人だったのである。そのため息子トルクワートはタッシーノ（小タッソの意）と呼ばれることもあった。タッシーノも62年には「リナルド」という詩を出版している。こうした初期の詩作に父の影響は明らかだろう。

ここで中世騎士物語詩（poema cavalleresco）について振り返っておこう。数多くのオペラ作品の原作となったアリオストの『狂えるオルランド』もタッソの『解放されたエルサレム』も、前述の父ベルナルド・タッソの書いた『アマディー』もいずれもジャンルとしては、中世騎士道物語詩であるからだ。中世騎士物語詩の原型とも言うべきものは、14世紀に生まれた騎士物語の歌謡（cantare）である。テーマとしては、アーサー王や円卓の騎士、あるいは、カール大帝とその騎士の武勲が歌われた。なかには、両者のエピソードが入り混じっている歌もあった。1453年に現実世界で、コンスタンチノーブルが陥落してからは、昔からあったイスラム教徒からの聖地奪還というテーマが人気を得た。それだけ、トルコ人の脅威が現実的なものと感じられるようになっていたからだ。こうした歌謡は、最初はヴェネト地方から流行り、方言で歌われていたが、やがてイタリア中で歌われるようになった。こうした流しの歌唄いの上演時間は最初は1、2時間であったが、14世紀末から15世紀初頭にかけて、いくつかのエピソードを重ねていった全部聞くと数日かかるというような大部なものになっていった（Romano Luperini, Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione* Vol. 2, p. 242）。

そうした中、騎士道物語詩（poema cavalleresco）は15世紀後半に誕生した。それまでの歌唄いの騎士物語の歌謡（cantare）から主題をとってはいたが、言葉遣いは洗練されたものになっていった。聞き手が民衆から宮廷の人々へ変わったからだ。そして騎士物語の歌謡が聞かれることが主であっ

たのに対し、騎士道物語詩はテキストとして書かれ、読まれることを前提としていた。

こうして生まれた騎士道物語詩に転機を与えたのはボイアルドだった。ボイアルドの『恋するオルランド』(1483, 決定版 1495)は、騎士物語詩を民衆的なものから宮廷の詩にふさわしいものにした。ボイアルドの成功に刺激されて、15世紀末から1600年代初頭にかけて続々と騎士道物語詩(poema cavalleresca)および騎士道物語(romanzo)が産出された。騎士道物語詩の隆盛は、17世紀初頭まで続いたのである。

1516年にはアリオストが『狂えるオルランド』を書き、騎士道物語詩は、高級な文学の仲間入りを果たした。そのため、このジャンルに対する詩学的な批判も2方面から展開された。1つは、反ペトラルカ主義からの方向で、もう1つは逆に古典主義者からのものだった。

タッソに話を戻そう。この後もタッソの居所はなかなか定まらない。パドヴァ大学で、最初は父の希望に従い法学を学ぶがやがて哲学と雄弁術を学ぶ。要するに文学方面に傾斜していくのである。62年にはボローニャ大学に移るが、翌年、教授陣や学生に対する諷刺で退学となる。パドヴァに戻ってスペローネ・スペローニやシビオーネ・ゴンザーガと交友するが、後者のついで、アカデミア・デッリ・エテリに入会を認められた。この頃のイタリア半島の諸都市ではその都市の、あるいはその宮廷のアカデミアがあるといったことが稀ではなかった。

1565年、タッソにとって転機となる出来事が起こる。枢機卿ルイジ・デステ(フェッラーラの当主アルフォンソ2世の弟)に仕えることになりフェッラーラにやってきたのだ。70年から71年にかけて枢機卿についてフランスに行ったが、フェッラーラに帰国後、職を辞し、72年からはフェッラーラ公であるアルフォンソ2世に仕えた。これといった職務はなく、自由に文化活動に参加できた。翌73年には牧歌劇『アミンタ』を書き上げている。フェッラーラには牧歌劇を楽しむ伝統があったのだが、『アミンタ』はその一つの

頂点をなす傑作となったし、1600 年前後に勃興するオペラのリブレットも内容は牧歌劇と異なるものの詩の形、韻律といった点では直前に流行っていた文学形式である牧歌劇の影響をおおいに受けている。また『アミンタ』の一節はオペラではないが、マドリガーレ（世俗歌曲）として曲を付された。『アミンタ』の初演はベルヴェデーレという所でなされたが、これはポー川の中洲の小島にアルフォンソ 1 世がつけた名だった。彼はここに宮殿をたて、木々を植え、動物や鳥を住ませ、一種の地上の楽園にした。牧歌劇の舞台としてこれほどふさわしいものはなかっただろう。この島のことはアリオストも『狂えるオルランド』の第 43 歌 57-58 節に歌っている。

Altra fiata che fé questa via,
 udì da Malagigi, il qual seco era,
 che settecento volte che si sia
 girata col monton la quarta sfera,
 questa la più ioconda isola fia
 di quante cinga mar, stagno o riviera;
 sì che, veduta lei, non sarà ch'oda
 dar più alla patria di Nausicaa loda.

Udì che di bei tetti posta inante
 sarebbe a quella sì a Tiberio cara;
 che cederian l' Esperide alle piante
 ch'avria il bel loco, d'ogni sorte rara;
 che tante spezie d'animali, quante
 vi fien, né in mandra Circe ebbe né in hara;
 che v'avria con le Grazie e con Cupido
 Venere stanza, e non più in Cipro o in Gnido:

かつてこの道をたどった時に、リナルドは、
 道中を共にしていたマラジージより、
 太陽が「牡羊」とともに七百度巡るのちには、
 その中州、海や、湖、あるいは川に
 囲まれた、なべての島の中にても、
 もっとも楽しいものとなり、
 それを目にしたそののちは、もうナウシカアの故国を
 称える声さえ耳にせぬようになろうと聞いたのだった。

その中洲には、ティベリウスがこよなく愛した
 カプリの島をも凌がんばかりの美々しい薨が配置され、
 ヘスペリデスの園さえも及ばぬほどに、
 あらゆる類いの珍かな草木や、花が植えられて、
 それにまたキルケーの牧場や、囲いの中でさえ
 見られぬほどのさまざまな獣が飼われ、優美の女神や、
 クピドを連れたヴィーナスがキプロスやクニドス棄てて、
 移り住むほどにならんと聞いたのだった。

(協功の訳文による)

アリオストは、この中州の島を楽園にしつらえたエステ家のアルフォンソ 1 世やその子エルコレ 2 世を讃えているわけであるし、その際に比較の対象となっているのが、ローマ皇帝のティベリウスやホメーロスの『オデュッセイア』の魔女キルケーであったり、ローマ神話のヴィーナスだったりするのは、大変なリップサービスであると同時に、このアリオストの『狂えるオルランド』自体が、エステ家の由来を語る物語詩（とは言っても、歴史的に忠実であろうとかいう気配はみじんもなく、イスラム側の魔女や、オルランドの失われた理性を月に取りに行くといった荒唐無稽な話がむしろ生き生きと語ら

れるのであるが) という性格をもつことと照応している。

フェッラーラの代々のエステ家の君主は、芸術家に対する保護があつい。フェッラーラは、日本では美術や建築の壮麗さで名高いが、君主は画家、建築家だけでなく、詩人や哲学者も同様に庇護の対象としていたのである。中世騎士道物語詩で言えば、フェッラーラの宮廷には、その図書館に騎士道物語詩のコレクションがあったほどだ。こうして、君主は、単に観客や読者なのではなく、むしろ絵画や建築、演劇、騎士道物語詩に関してプロデューサーとしての役割をも果たしていたと言えるだろう。だから、宮廷には文人たちのつどうアカデミアがあったのであり、そこでは美術や文学の作品に対する批評も交わされたのである。アリオストの場合でも騎士道物語詩というジャンルをどう考えるかということで論争があったわけだ。

ともあれ、君主が詩人たちを庇護し、詩人は作品の粹組みや個別の引用、言及によって君主、あるいは君主一家の美德を称えるという習慣は、君主の側から見れば、文化によって自分の国、宮廷の優越性を誇るという考え方が基盤にあるわけだ。こうしたアーティストとパトロンの互惠性が保たれていれば、そのシステム内にいる人間は幸せであるはずだったのだが、ここに横槍が入ってきた。それが宗教改革からはじまる一連の騒動である。タッソにとっては対抗宗教改革および異端審問所が大きな横槍で、それは彼の精神を悩ませ、ついには常軌を逸した振る舞いをするようになってしまう。

タッソは1575年『解放されたエルサレム』を書き上げ、アルフォンソ公や宮廷人の前で自ら自作を朗読し、その功あって宮廷歴史官に任ぜられるのだが、この頃からアルフォンソ公に対する不満をつのらせ、また自作に対しても異端として摘発されるのではないかという不安を募らせていく。自らボローニャの異端審問所に「自首」したり、後にはアルフォンソ公の結婚式で祝賀にわくところへやってきて公に罵詈雑言を浴びせかけ、狂人として幽閉されてしまう。

こうした行為の直接的原因は今にいたるも判然としない。しかし、対抗宗

教改革の中で異端審問が厳しさをましていたことはたしかで、ジョルダーノ・ブルーノは1584年に書いた『無限、宇宙および諸世界について』のため異端審問所に告発され、1600年にローマのカンポ・デ・フィオーリ広場で火刑に処せられたし、オペラの関係者で言うと、タッソの作品の一節を劇的カンタータにしたりマドリガーレにしたモンテヴェルディもこの新たな風潮に頭を悩ませた一人だった。1627年9月マントヴァでモンテヴェルディの息子マッシミリアーノが異端審問所に逮捕された。理由は、禁書目録に掲載されていた医学書をそれと知らずに読んだためだった。知人でリブレッタのストリッジの助力と、100スクードの保釈金を払うことで釈放されるまで3ヶ月を要したのだった。最終的に無罪放免とされるまでには6ヶ月が経過している。釈放されてからの3ヶ月も常にまた投獄されたり、拷問にかけられるのではないかと怯えていたのである。タッソに話を戻すと、アルフォンソ公の側には、公の母がプロテスタントであり、ひそかにカルヴァン派の集会を持っていたという事情があった。こういった個々の状況が、どうもつれたのかは不明な点が多いのだが、この時代を生きる困難さはいかばかりか。

タッソの『解放されたエルサレム』は、前述のように第一次十字軍をストーリーの枠組みにしているので、対抗宗教改革の風土には適うものであったが、タッソの想像力はその枠組から逸脱し、中心的エピソードの1つに騎士リナルドが、イスラムの魔女アルミーダの虜になって愛欲に溺れるという話があり、単に護教的な詩とは言えない。また後世のオペラ作品（のリブレット）は、このエピソードを好んでとりあげているのだ。

タッソの原作がいかにしてオペラのリブレットに変容して行くかについては稿をあらためて論ずることにしたい。